

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

Artikel: Balkon : between the leap and the fall = zwischen Sprung und Sturz

Autor: Rifkin, Ned / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680452>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

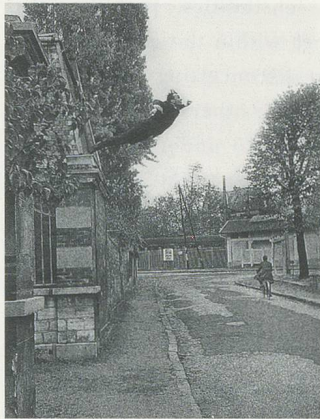
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BETWEEN THE LEAP AND THE FALL



YVES KLEIN, SAUT DANS LE VIDE, 1962,

(PHOTO: HARRY SHUNK)

ANDY WARHOL, SUICIDE, 1962,

40 x 30"/101,7 x 76,2 cm.



1962 was an especially auspicious and momentous year. The Cold War was in high gear, marked first by the highly publicized release of the American espionage pilot, Francis Gary Powers, in exchange for the incarcerated Soviet spy, Conrad Abel. October of that year witnessed the unsettling confrontation between the two superpowers in the Cuban missile crisis, an ominous showdown of nuclear proportions which created an enormous sense of pressure and anxiety in the world at large. There were other, less threatening indications that the tension between the United States and the Soviet Union was on the rise. America's first manned orbital flight with John Glenn attempted to match an earlier sensational success by the Soviet's Yuri Gagarin. The "Space Race" was off and running.

NED RIFKIN is Chief Curator of Exhibitions at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington.

In addition to the human beings shot into space, 1962 was the year that Telstar – the first telecommunications satellite to create a video link-up between several nations around the globe simultaneously – was launched. Among many things, this new capacity of television enabled the broadcasting of the trial of Adolf Eichmann, who was convicted and hanged in Israel for his

NED RIFKIN

crimes against humanity as a Nazi general. Domestic stress was most visible in the civil wars waged in Algeria and Argentina, while racial tensions and civil rights issues in the United States continued to be challenged when the enrolment of James Meredith, the first black man to attend the University of Mississippi, touched off riots resulting in President Kennedy calling up the American National Guard to restore order. An event less important yet every bit as symbolic took place on

August 5, 1962 in southern California when Marilyn Monroe was found dead from an overdose of sleeping pills. Somehow this woman's public persona and her screen presence had embodied a vitality and a freedom which tragically unravelled in a public performance of self-destruction. Although celebrity suicide might hark back as far as Socrates' drinking of hemlock, the grim fact of Monroe's death wedged itself firmly into the world's consciousness, casting a dark, lingering shadow and a public sense of loss and despair.

Andy Warhol produced a number of now-famous images of Marilyn Monroe in 1962; however, it is another Warhol image of the same year that captures more dramatically the sense of extreme desperation that her death came to represent. In *SUICIDE*, of 1962, in the upper right corner Warhol presents a small dark figure, its right arm crooked and extended upward as if in ironic triumph, its legs drawn up as

if riding a horse which has been mysteriously removed. To the left of this figure – pitched backward at an obtuse angle suggestive of the world's seemingly precipitous motion – is one side of an apartment building with windows staring like pairs of blank eyes, forever agape yet devoid of passion or judgment. Because of this tilted building, the dull gray, splotchy sky visible on the right side appears to taper off as the eye moves along the inexorable downward trajectory which this figure is about to describe.

In the middle of this vertical image is a crease, perhaps left there as a result of a flaw in the photographic negative or by the silkscreening process. It serves to remind the viewer of the fragility, the paper-thin reality of this frozen instant. Photographic veracity is indeed highly charged in this image. The original picture must have been taken by someone waiting for the perfect moment to snap the shutter, one of a group of assembled onlookers waiting, perhaps even goading the individual to jump to his death. The indelible image of the irreversible action of the gravity-bound figure, which probably appeared one day on the front page of the *Daily News* or another tabloid in New York, caught the attention of the thirty-four year old Warhol, and was then enlarged, transferred onto paper and insistently distanced, rendered obscure by the silkscreening process of progressive removal.

In many ways, the series of disasters and deaths that the artist initiated in 1962 summarizes the American catharsis at a moment of transition from the first phase of the post-war period to the current period of uncertainty, doubt, and decay which has developed in the subsequent two to three decades. The

anonymity of the plummeting figure, destined to flatten and become lifeless upon impact, testifies to the fall that awaited the United States as it began to awaken from a relatively blissful and intoxicating period following World War II.

Yves Klein's SAUT DANS LE VIDE was made in 1962. Klein was born in 1928, the same year as Warhol, and 1962 was also the year of his death. Despite the untimely loss of this important young French artist, his photograph remains one of the most bewildering, beguiling, and engaging images made during the post-war era. In much of Klein's work, it is the artist himself, not an anonymous figure, who is the protagonist. In this particular instance, the drama depicted is a concrete illustration of his aesthetic and philosophical praxis: the artist as practitioner of the existential leap of faith, at once finding a method of duping the viewer into accepting the value of risk whilst clawing the air and irreverently questioning the underpinnings of reality and representation.

The fact that this photograph is a composite – made painstakingly by masking two negatives together in order to create the illusion of Klein leaping off the second storey of a house onto a residential street in Nice – should in no way diminish its impact. Whereas Warhol's SUICIDE quite possibly was made by one of his assistants at The Factory pushing black ink through a silkscreen, thus progressively erasing the detail and extruding memory through the dot-patterned matrix of "fact," Klein's poetry is the result of meticulous craft, expansive wit, and celebratory cunning. In fact it is the power of the image to capture one's imagination, for the artist to be

featured as the lead actor in a freeze-frame phenomenon, as if distilled directly from his mind's eye, that arouses the sensation of the transcendental in the viewer.

Obviously while no two single images can possibly represent or encapsulate two personal *oeuvres*, let alone two national sensibilities, perhaps it is somewhere within the comparison of these two disconcerting images – one American, the other European – that we can begin to understand a larger frame for underlying attitudes carried forward by American and European artists respectively in the thirty-odd years since they were created. Klein's sense of the world as a place where one person intently cycles down a quiet street whilst another propels himself remarkably into space like a rocket and a bird, strikes me as being entirely unthinkable from a contemporaneous American mind, notwithstanding the people who brought us John Glenn's triple orbit around the Earth. The narcissistic personal involvement, at once strenuously optimistic and doggedly aspirational, appears antithetical to the more voyeuristic, depressive image with which Warhol numbly presents us.

On the other hand, while the macabre fascination with which we must watch gravity repossess this unidentified life in a schematically urban scene may not be characteristically American, it parallels the way people are objectified and devalued in the violent arena of the American metropolis. Perhaps the difference between Klein's heroic leap into life (the proverbial *joie de vivre* which we have come to associate with French art going back to the Impressionists) and the deliberate yet ignominious fall of some generic figure to its death, which Warhol reiterates

and magnifies for us, is quite simply the universal opposition of Eros and Thanatos which is the conflict in each of us. Or, to put this analogy in more contemporary terms, it would appear that Klein manifests the kind of narcissism that embraces, even celebrates the involvement with the outer self – the constructive self-infatuation – that motivated the mythological youth to dive into the visage reflected in the water. Since he did not realize it was himself whom he was seeing, it was the identification of the whole through the pursuit of the other that Narcissus leaped to embrace. Similarly, Klein rather

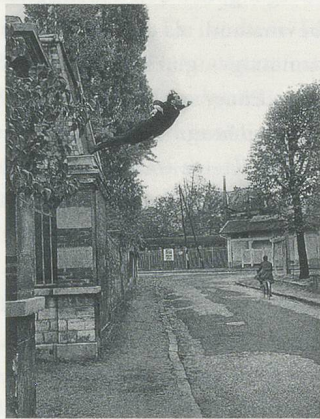
grandly depicts throwing his physical, external self out the window in the hope of merging with the ethereal, levitational spirit inherent in him. Warhol, less concerned with the identification of the individual or the more lofty ideals of the self, depicts the moment after Narcissus has broken the membrane of illusion, the perfect picture plane of self-deception, on the surface of the water. In effect, Warhol's image is a view of the artist's plight in pursuit of what can be called *the authentic self*.

"Authentic comes from the Greek *authentēs*, a self-murderer, a suicide. The impulse to authenticity is the

impulse to a kind of suicide: in order to achieve an actualized or true self, a goal of the freedom from the limitation of error and misapprehension of the self must be posited and aspired to."¹ Inevitably it is our task to re-examine the threshold between these two extremes to discover that this distinction itself can only be at once arbitrarily drawn and seamlessly enacted.

¹ Dr. Craig E. Stenslie, "Ironic Detachment in Post-Modernism: Implication for a Self-Psychology," a paper presented at the most recent convention of the American Psychological Association. I am grateful to Dr. Rochelle Kainer for bringing this research to my attention.

ZWISCHEN SPRUNG UND STURZ



YVES KLEIN, SAUT DANS LE VIDE, 1962,

(PHOTO: HARRY SHUNK)

ANDY WARHOL, SUICIDE, 1962,

40 x 30" / 101,7 x 76,2 cm.



1962 war ein ausserordentlich ereignisreiches und folgenschweres Jahr. Der kalte Krieg war in vollem Gange und trieb seine ersten Blüten im öffentlich inszenierten Austausch des amerikanischen U-2-Spionagepiloten Francis Gary Powers gegen den inhaftierten Sowjet-Spion Conrad Abel. Im Oktober desselben Jahres veranstalteten die beiden Supermächte in der Kuba-Krise eine bedrohliche Demonstration der

nuklearen Machtverhältnisse, die die ganze Welt in Angst und Schrecken versetzte. Für die steigende Spannung zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion gab es noch weitere, nicht ganz so bedrohliche Anzeichen. Amerikas erster bemannter Raumflug mit John Glenn war die Antwort auf den früheren Sensationserfolg des Russen Juri Gagarin. Der «Wetlauf im All» war eröffnet.

Neben den ins All katapultierten Menschen wurde 1962 Telstar, der erste Telekommunikationssatellit für simultane Fernsehübertragungen zwischen verschiedenen Ländern rund um den Globus, in den Weltraum geschossen. Unter anderem konnte mit dieser neuen Fernsehkapazität die Gerichtsverhandlung des Adolf Eichmann gezeigt werden, der in Israel seiner Verbrechen als Nazi-General überführt

und gehängt wurde. Innenpolitische Auseinandersetzungen zeigten vor allem die Bürgerkriege in Algerien und Argentinien, während in den Vereinigten Staaten Rassen- und Bürgerrechtsprobleme aufbrachen, als die Immatrikulation von James Meredith, dem ersten Schwarzen an der Universität von Mississippi, einen Aufstand auslöste, der Präsident Kennedy schliesslich dazu veranlasste, die Ordnung mit Hilfe der amerikanischen Nationalgarde wiederherzustellen.

Mit den genannten Ereignissen an Bedeutung zwar nicht vergleichbar, dafür aber doch um so symbolträchtiger war der Selbstmord von Marilyn Monroe, die am 5. August 1962 in Südkalifornien mit einer Überdosis Schlaf-tabletten gefunden wurde. Irgendwie hatten die in der Öffentlichkeit zur Schau getragene Persönlichkeit dieser Frau und ihre Bildschirmpräsenz eine Vitalität und Freiheit verkörpert, die sich auf tragische Weise in öffentlich vollzogener Selbstzerstörung auflösten. Zwar ist der zelebrierte Selbstmord wohl so alt wie Sokrates' Schierlingsbecher; doch die schreckliche Tatsache von Monroes Tod drang tief ins Bewusstsein der Welt und warf einen langen, dunklen Schatten, in dem sich ein allgemeines Gefühl von Verlorenheit und Verzweiflung niederschlug.

1962 produzierte Andy Warhol eine Reihe von inzwischen berühmten Marilyn-Monroe-Bildern. Doch ist es ein ganz anderes Bild gleichen Jahrganges von Warhol, das auf viel dramatischere Weise jene äusserste Verzweiflung einfängt, für die ihr Tod zum Sinn-

NED RIFKIN ist Chefkurator des Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington D. C.

bild wurde. In seinem Bild SUICIDE von 1962 sehen wir in der rechten oberen Ecke eine kleine dunkle Figur, deren rechter verwachsener Arm wie in ironischem Triumph erhoben ist; die Beine sind in einer Stellung, als ritte die Figur ein auf mysteriöse Weise verschwundenes Pferd. Links davon sehen

NED RIFKIN

wir eine Seite eines in stumpfem Winkel scheinbar nach hinten gekippten Wohnhauses, als drehte sich die Welt einfach viel zu schnell; die Fenster des Gebäudes starren wie leere Augenpaare, die zwar für immer geöffnet sind, deren Blick jedoch ohne Leidenschaft und Sinn ist. Wenn das Auge so der Abwärtsbewegung folgt, die diese Darstellung unweigerlich suggeriert, dann scheint aufgrund des schiefen Hauses der stumpfgraue, schmutzige Himmel, den man auf der rechten Seite erkennt, sich wie ein Trichter zu verjüngen.

In der Mitte dieses hochformatigen Bildes befindet sich eine Art Falte, die entweder durch einen Kratzer im photographischen Negativ oder während des Siebdruckens entstanden ist. Sie erinnert den Betrachter an die Brüchigkeit, die hauchdünne Wirklichkeit dieses eingefrorenen Augenblicks. Die Wahrhaftigkeit der Photographie ist hier tatsächlich ausgereizt. Das ursprüngliche Photo muss von jemandem geschossen worden sein, der mit dem Finger auf dem Auslöser auf den richtigen Augenblick gewartet hat, zweifellos von einem der versammelten Zuschauer, die auf den Todessprung des Menschen warteten – ja, ihn vielleicht noch dazu antrieben. Dieses einprägsame Bild einer irreversiblen Handlung der Figur im freien Fall erschien wahrscheinlich auf der ersten

Seite der *Daily News* oder irgendeines anderen New Yorker Revolverblattes, erregte die Aufmerksamkeit des vierunddreissigjährigen Warhol, wurde vergrössert, auf Papier übertragen und in immer grössere Distanz gerückt, so dass es im Verlauf des Siebdruckprozesses und der wiederholten Übertragung immer undeutlicher wurde.

In vielfacher Hinsicht erfasst die Serie über Tod und Katastrophen, die der Künstler 1962 begann, die amerikanische Katharsis in einem Augenblick des Übergangs von der ersten Phase der Nachkriegszeit zur gegenwärtigen Periode der Unsicherheit, des Zweifels und Verfalls, die die folgenden zwei bis drei Jahrzehnte bestimmte. Die Anonymität der stürzenden Person, die nach dem Aufprall zerschmettert und leblos sein wird, zeugt vom Niedergang, der den Vereinigten Staaten bevorstand, als diese aus einer verhältnismässig glücklichen und rauschhaften Phase nach dem Zweiten Weltkrieg erwachten.

Auch Yves Kleins SAUT DANS LE VIDE entstand 1962. Klein wurde 1928 geboren, wie auch Warhol, und 1962 war zugleich auch sein Todesjahr. Ungeachtet des viel zu frühen Todes dieses bedeutenden französischen jungen Künstlers bleibt seine Photographie, auch fast dreissig Jahre nach ihrer Entstehung, eines der verblüffendsten, trügerischsten und faszinierendsten Bilder der Nachkriegszeit. Sehr oft ist in Kleins Werk der Künstler selbst – und nicht eine anonyme Figur – der Protagonist. In diesem besonderen Fall ist das abgebildete Drama eine konkrete Illustration seiner ästhetischen und philosophischen Praxis, das heisst des Künstlers als Hauptdarsteller beim existentiellen Sprung ins Ungewisse; er verführt den Betrachter zum Glauben

an den Wert der Risikobereitschaft, während er selbst ins Leere greift und unbarmherzig das Fundament von Wirklichkeit und Darstellung in Frage stellt.

Dieses Photo ist eine Montage, bei der zwei Negative sorgfältig so maskiert wurden, dass die Illusion entstand, Klein sei aus dem ersten Stock eines Hauses auf eine Strasse in Nizza gesprungen; diese Tatsache sollte der Wirkung in keiner Weise abträglich sein. Während Warhols SUICIDE wahrscheinlich von einem seiner Assistenten in der Fabrik hergestellt wurde, indem dieser Druckerschwärze durch ein Sieb rieb, dabei die Details immer weiter eliminierte und die Erinnerung durch die gefleckte Matrize der «Tatsachen» aussiebte, ist Kleins Kunststück das Ergebnis peniblen Handwerks, einer guten Portion Humor und genüsslicher Schläue. Es ist diese Fähigkeit des Bildes, die Phantasie zu fesseln, der Künstler als Hauptdarsteller in einem eingefrorenen Augenblick, als wär's ein Destillat von seinem inneren Auge, die im Betrachter das Gefühl von Transzendenz hervorrufen.

Zwar vermögen zwei einzelne Bilder keineswegs, zwei persönliche Lebenswerke (geschweige denn nationale Gefühlswelten) zu verkörpern; doch vielleicht ermöglicht der Vergleich zwischen diesen beiden verblüffenden Bildern – eines aus Amerika, das andere aus Europa – ein umfassenderes Verständnis für die zugrundeliegenden Haltungen, die amerikanische und europäische Künstler in den annähernd dreissig Jahren seit der Entstehung dieser Bilder weitergeführt haben. Kleins Vorstellung von der Welt als einem Ort, an dem die eine Person bedächtig eine stille Strasse entlangradelt, während eine andere merk-

würdig – einer Rakete ebenso wie einem Vogel gleich – durch die Luft fliegt, scheint mir für einen amerikanischen Geist derselben Zeit vollkommen undenkbar, und zwar ungeachtet der Tatsache, dass dieses Volk uns die Erdumrundungen eines John Glenn beschert hat. Die narzisstisch-persönliche Auseinandersetzung, die Klein mit unbekümmertem Optimismus ebenso wie mit energischem Willen betreibt, scheint in klarem Widerspruch zu jenem eher voyeuristisch-depressiven Bild, mit dem Warhol uns unbarmherzig konfrontiert.

Andererseits ist die makabre Faszination, mit der wir die Schwerkraft von irgendeinem anonymen Leben in dieser schematisch-urbanen Szene Besitz ergreifen sehen, zwar vielleicht nicht typisch amerikanisch; doch sie entspricht genau der Weise, auf die Menschen in der gewaltvollen Arena amerikanischer Städte zu Objekten herabgewürdigt werden. Vielleicht ist der Unterschied zwischen Kleins heroischem Sprung ins Leben (jener sprichwörtlichen *joie de vivre*, die wir mit französischer Kunst bis zurück zu den Impressionisten verbinden) und dem bewussten, doch schmachvollen Todessprung irgendeiner allgemeintypischen Figur, den Warhol uns immer wieder vor Augen führt und vergrößert, ganz einfach der universelle Gegensatz zwischen Eros und Thanatos, der in jedem von uns existiert. Oder, um diese Analogie in zeitgemässeren Worten auszudrücken: bei Klein scheint sich jene Art von Narzissmus zu manifestieren, die sich der Beschäftigung mit dem äusseren Selbst verschreibt, ja eine konstruktive Selbst-Verliebtheit zelebriert, welche im Mythos den Jüngling dazu veranlasst, in sein Spiegelbild im Wasser ein-

zutauchen. Da er nicht begriff, dass er sein eigenes Spiegelbild vor Augen hatte, war es das Erkennen der Ganzheit durch die Jagd nach dem Anderen, das Narziss auf einen Schlag zu finden suchte. Und so stellt auch Klein in geradezu grandioser Geste den Sturz seines physischen, äusseren Selbst aus dem Fenster dar – in der Hoffnung, mit seinem eigenen ätherisch-freischwebenden Geist zu verschmelzen. Warhol hingegen geht es nicht so sehr um die Identifizierung des Individuums bzw. um die gewissermassen hochfliegenden Ideale des Selbst. Und so zeigt er denn auch den Augenblick, nachdem Narziss die Membran der Illusion durchstossen hat, jene unversehrte Bildfläche der Selbsttäuschung auf der Wasseroberfläche. Letztendlich demonstriert Warhols Bild des Künstlers Misere im Streben nach dem sogenannten *authentischen Selbst*.

«Das Wort 'authentisch' stammt vom griechischen 'authentēs', das heisst Selbstmörder, Selbstmord. Der Drang nach Authentizität ist der Drang nach einer Art Selbstmord: Um zu einer realistischen Darstellung des wahren Selbst zu gelangen, muss als Ziel für das Selbst die Befreiung vom Beschränktsein durch Irrtum und Missverständnisse zugleich postuliert und angestrebt werden.»¹ So kommen wir nicht umhin, die Grenze zwischen diesen beiden Extremen zu hinterfragen, um schliesslich darauf zu stossen, dass es nur eine Möglichkeit gibt: zugleich willkürlich eine solche Unterscheidung zu machen und sich ausnahmslos nach ihr zu richten.

1) Dr. Craig E. Stenslie, *Ironic Detachment in Post-Modernism: Implication for a Self-Psychology*. Dieses Papier wurde bei der letzten Tagung der American Psychological Association vorgestellt. Ich danke Dr. Rochelle Kainer für seinen Hinweis auf diese Untersuchung.